# ESTRUTURA DOS CONJUNTOS MUSICAIS PAULISTAS E MINEIROS A SERVIÇO DA MÚSICA RELIGIOSA, DO FINAL DO SÉCULO XVII AO INÍCIO DO SÉCULO XIX

Paulo CASTAGNA*

CASTAGNA, Paulo. Estrutura dos conjuntos musicais paulistas e mineiros a serviço da música religiosa, do final do século XVII ao início do século XIX. III REUNIÓN CIENTÍFICA / III FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA RENACENTISTA Y BARROCA AMERICANA "MISIONES DE CHIQUITOS", Santa Cruz de la Sierra (Bolívia), 10 e 11 de agosto de 2000. Santa Cruz de la Sierra: APAC, 2000. p.7-36.

A execução de música polifônica dependeu, no Brasil e em várias regiões européias, da existência de conjuntos musicais que prestassem seus serviços a alguma instituição de caráter ou finalidade religiosa. Em matrizes e catedrais brasileiras, os conjuntos eram arregimentados pelos próprios mestres de capela, mas as irmandades, ordens terceiras e mesmo as câmaras de vilas e cidades *ajustavam* a música com um determinado mestre ou "professor da arte da música", que deveria se responsabilizar pelos músicos e discípulos a seu serviço.

No século XVII, os conjuntos dos quais se tem notícia, em São Paulo, atuaram, basicamente, em matrizes. Na primeira metade do século XVIII, em São Paulo e Minas Gerais, verifica-se a existência de conjuntos trabalhando em matrizes e em capelas de irmandades e ordens terceiras, enquanto, a partir da segunda metade do século XVIII, passaram a ser observados também em catedrais.

Na Capitania de São Vicente, de acordo com os inventários e testamentos paulistas, o *canto de órgão* começava a ser praticado nas cerimônias fúnebres a partir de 1654,[1] por um grupo dirigido pelo mestre de capela, que também poderia empregar dois instrumentos para o acompanhamento: a *harpa* e o *baixão* (precursor do fagote).

Até inícios do século XVIII, as vilas que dispusessem de um mestre de capela não teriam mais de um conjunto musical, enquanto nas vilas onde não existisse o mestre seria muito difícil encontrar um grupo dessa natureza. Inicialmente, esses conjuntos foram constituídos por discípulos, amigos e parentes que, muitas vezes, nem pagamento recebiam por sua participação. É o que se deduz, por exemplo, da leitura do testamento de An

* Pesquisador da música brasileira e professor do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista. Rua D. Luís Lasagna, 400. CEP 04266-030 - São Paulo - SP. BRASIL.

[1] Miguel Rodrigues Velho. *Quitação do Vigário Domingos Gomes Albernás,* São Paulo, 21/02/1654. INVENTÁRIOS e Testamentos, v.15, p.350.

tônio Machado do Passo, Mestre de Capela da Matriz de Nossa Senhora de Utuguaçu (hoje Itu - SP), lavrado nessa vila em 1705:

> "*Declaro que me deve a fazenda de Cornélio Rodrigues Arzão, que Deus tem, dezesseis mil e oitocentos réis, do ensino de dois meninos de minhas musicas. A clareza desta divida é Antônio Corrêa de Sá, porque entregou Manuel Gomes Arzão antes que me pagassem e por onde constava que me era a dever, e assim me deve em consciência.* [...]
>
> *Peço, pelo amor de Deus, a todos os senhores músicos que têm cantado comigo, assim compadres como amigos e parentes que achar que lhe devo alguma cousa da musica, peçam a meus testamenteiros, senão, me perdoem pelo amor de Deus.*"[2]

A prática de música polifônica exigia, nesses conjuntos, um número de cantores ao redor de quatro, o núcleo básico do coro polifônico, desde o Renascimento. Quanto aos instrumentos musicais, a documentação paulista indica apenas a utilização, nas cerimônias fúnebres, da harpa e do baixão, até 1700. Os instrumentos musicais encontrados nas casas paulistas dos séculos XVI e XVII, de acordo com os inventários e testamentos do período, eram não somente raros na Capitania, como também estavam preferencialmente ligados à música profana (provavelmente também aos vilancicos). A documentação menciona a harpa, o pandeiro, a viola (provavelmente de mão), a guitarra e a cítara,[3] como se pode observar no quadro 1:[4]

**Quadro 1**. Instrumentos musicais citados nos inventários e testamentos paulistas (1604-1700).

---

[2] Antonio Machado do Passo. *Testamento*, Nossa Senhora da Candelária de Utu, 14/11/1705), "Codicillo". INVENTÁRIOS e Testamentos, v.25, 1921, p.170 e 192.

[3] É difícil saber se as cítaras mencionadas nos inventários e testamentos paulistas referem-se ou não a instrumentos musicais. No Inventário de Francisco Leão (Santana do Parnaíba, 19/02/1632), lê-se "*uma sitra*" (INVENTÁRIOS e Testamentos, v.14, p.vi), enquanto no Inventário de Francisco Ribeiro (São Paulo, 22/08/1615), o significado do registro é duvidoso: "*Foi avaliada uma cithara com uma roda de rendas e outra meia em mil e duzentos e oitenta réis*" (INVENTÁRIOS e Testamentos, v.4, p.28). Se este for um instrumento musical, a "*roda de rendas*" pode ser a roseta, ou seja, o orifício no tampo, geralmente decorado com entalhes (ou rendas), até o final do século XVIII.

[4] INVENTÁRIOS e Testamentos. São Paulo, Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo e Secretaria da Educação, 1920-1977. 44v.

| Instrumento | Proprietário | Documento | Local | Data | Valor |
|---|---|---|---|---|---|
| Pandeiro | Manuel Chaves | Inventário | São Paulo | 04/10/1604 | $160 |
| Viola | Mécia Roiz | Inventário | São Paulo | entre 01/08/1605 e 04/02/1606 | $320 |
| Viola / guitarra | Paula Fernandes | Inventário | São Paulo | 19/09/1614 | $640 |
| Cítara [?] | Francisco Ribeiro | Inventário | São Paulo | 22/08/1615 | 1$280 |
| Viola | João do Prado | Inventário | São Paulo | 23/09/1615 | 1$280 |
| Viola | Balthazar Nunes | Inventário | São Paulo | ?/06/1623 | 1$280 |
| Cítara [?] | Francisco Leão | Inventário | Parnaíba | 19/02/1632 | $480 |
| Harpa | Simão da Mota Requeixo | Inventário | São Paulo | ?/03/1650 | 6$000 |
| Viola | Leonardo do Couto | Inventário | Parnaíba | 03/08/1650 | $320 |
| Viola | Sebastião Paes de Barros | Inventário | Parnaíba | 24/12/1688 | 2$000 |
| Harpa | Sebastião Paes de Barros | Inventário | Parnaíba | 24/12/1688 | $160 |
| Violas | Afonso Dias de Macedo | Testamento | Itu | 20/03/1700 | - |

As harpas aparecem nos inventários e testamentos, no período em que o *canto de órgão* começou a ser praticado nas cerimônias fúnebres paulistas. Simão da Mota Requeixo, morto em 1650, tinha "*uma harpa sem cordas, em sua avaliação de seis mil réis*",[5] preço alto, se comparado ao das violas (trezentos e vinte a dois mil réis), enquanto Sebastião Paes de Barros, proprietário de uma viola de dois mil réis em 1688,[6] tinha também "*uma harpa velha com sua chave, em sua avaliação em meia pataca*",[7] o que eqüivalia a cento e sessenta réis.

Harpa, para Raphael Bluteau (*Vocabulário português e latino*, v.1, 1712), era "*Instrumento músico de cordas, que foi formado à imitação da lira dos antigos*".[8] O *Dicionário da língua portuguesa* da Academia Real das Ciências (1793), entretanto, apresenta uma definição mais precisa de tal instrumento, associando-o, justamente, ao acompanhamento, "*com o seu baixo*" (ou seja, o *baixão*), da "*música da capela*". O fato de, em 1793, o Dicionário da Academia Real das Ciências referir-se ao acompanhamento da harpa com o termo "*antigamente*" indica que, na segunda metade do século XVIII, sua prática já era pouco usual:

> "*É de figura triangular e consta de uma tábuas delgadas e unidas, que deixam um vão por dentro, o qual se cobre com uma tábua cheia de botõesinhos, onde se seguram as cordas que vão remetar na cabeça, e aqui se põe umas escaravelhas de ferro, que movidas com o tem*

[5] Simão da Mota Requeixo. *Inventário*, São Paulo, ?/03/1650. INVENTÁRIOS e Testamentos, v.44, p.129, 1977.
[6] "Foi avaliada uma viola em sua avaliaçao em dois mil reis 2$000". Cf. Sebastião Paes de Barros. *Inventário*, São Paulo, 24/12/1688. INVENTÁRIOS e Testamentos, v.22, p.230, 1921.
[7] Sebastião Paes de Barros. *Inventário*, São Paulo, 24/12/1688. INVENTÁRIOS e Testamentos, v.22, p.233, 1921.
[8] BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, e latino* [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. v.1, p.516.

*perador servem para temperar o mesmo instrumento. Toca-se com as unhas e antigamente acompanhava com o seu baixo a música de capela.*"[9]

No século XVI, as harpas normalmente possuíam vinte e uma cordas afinadas diatonicamente.[10] As alterações cromáticas (apenas bequadros e sustenidos) eram realizadas encostando-se um dos dedos na corda, em uma posição próxima à peça de madeira em que estava unida, provocando a diminuição do comprimento em vibração e a conseqüente elevação da altura do som. No século XVII, começava a ser utilizada a harpa dupla (*arpa doppia*) com duas ordens de cordas (uma delas destinadas às notas alteradas)[11] e as harpas dotadas de grampos móveis junto à corda, para produzir as alterações necessárias.[12]

A versatilidade em relação à afinação favoreceu o emprego da harpa para o acompanhamento da polifonia profana ou religiosa, especialmente nas igrejas e capelas que não possuíam órgão. O musicólogo português Luís Henrique informa que a harpa foi empregada tanto na música religiosa quanto nos vilancicos ibéricos, sugerindo a associação da harpa e do órgão nos serviços religiosos, nos casos em que o segundo instrumento estivesse disponível:

> "*No séc. XVII o órgão afinado por tons medianos não podia satisfazer o acompanhamento dos vilancicos ibéricos, devido ao elevado número de sustenidos e de bemóis usados. A harpa de duas ordens de cordas cruzadas passa então a ter um papel importante na execução do baixo contínuo destes vilancicos.*
>
> *Sobre a intervenção da harpa como baixo contínuo na música da Península Ibérica pode ainda dizer-se que em geral na música religiosa ela partilhava freqüentemente com o órgão essa tarefa. Nesse caso a harpa podia acompanhar os cantores solistas enquanto que o órgão acompanhava o coro, ou então numa obra a dois coros o órgão acompanhava um deles e a harpa acompanhava o outro.*"[13]

De fato, o uso da harpa foi corrente na música religiosa portuguesa, até meados do século XVIII. De acordo com Agostinho de Santa Maria, no *Santuário Mariano*

---

[9] ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA. *Diccionario Da Lingoa Portugueza* [...] Lisboa: Officina das Mesma Academia, v.1, 1793. v.1, p.416.

[10] VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*. [...]. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. p.281.

[11] HENRIQUE, Luís. *Instrumentos musicais*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988. p.135.

[12] "*No meado do século XVII, os fabricantes tiroleses construíram harpas que tinham um grampo móvel correspondente a cada corda, o qual se apertava com a mão de encontro à corda, para que esta ficasse mais alta meio tom, obtendo-se assim as alterações acidentais.*" Cf.: VIEIRA, Ernesto. Op. cit. p.282.

[13] HENRIQUE, Luís. Op. cit. p.135.

(v.10, 1723), as cerimônias em louvor à imagem de Nossa Senhora da Penha de França, da Catedral de Santiago da Ilha de Cabo Verde, associavam o *canto de órgão* aos instrumentos musicais, mas o instrumento citado com destaque foi a harpa.[14]

O emprego da harpa como acompanhamento do *canto de órgão* teve, entretanto, uma certa especificidade. A documentação compilada sugere que, em Portugal, esse instrumento foi normalmente praticado por mestres ligados a catedrais, mosteiros e conventos e não por músicos independentes, a serviço de centros religiosos. Barbosa Machado, na *Bibliotheca lusitana* (v.1, 1741), informa que o Frei Dionísio dos Anjos (?-1709), do Mosteiro de São Jerônimo de Lisboa "*foi insigne da arte do contraponto e não menos destro tangedor de harpa e viola*"[15] e que o Frei André da Costa (?-1684), do Convento da Santíssima Trindade de Lisboa, "*foi tão insigne em compor música como em tocar harpa* [...]".[16] Francisco da Cruz, no manuscrito *Bibliotheca Lusitana* (MS 51-V-50 da Biblioteca da Ajuda), acrescenta que o Frei Gabriel de Jesus (fl. 1675-1688), monge cisterciense do Convento de Alcobaça, "[...] *além de ser bom organista e destríssimo na harpa, é grande compositor de solfa.*"[17] No *Catálogo dos compozitores na Sciencia da Muzica, e dos instrumentos de Orgão e Cravo da Ordem de S. Paulo*, manuscrito que integra o códice 8942 da Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa (redigido provavelmente em 1737), o Frei Jacinto do Sacramento é citado como não menos venerado "[...] *pelos instrumentos da harpa e órgão, em que é destríssimo tangedor.*" [18]

Músicos que atuaram em mosteiros, conventos, catedrais e até mesmo matrizes brasileiras, até meados do século XVIII, também foram praticantes da harpa, uma vez que os órgãos ainda não eram comuns na América Portuguesa. De acordo com Diogo Barbosa Machado, na *Bibliotheca Lusitana* (v.4, 1759), o compositor português Frei

---

[14] "*Todos os sábados lhe cantam missa, e de tarde a sua Ladainha, onde todos acodem com muita devoção, esta ladainha é cantada com musica de canto de órgão, com harpa, e outros instrumentos; porque também se paga aos ministros, e músicos da mesma fazenda da Senhora*". Cf.: SANTA MARIA, Agostinho de. *Santuário Mariano, E Historia das Imagens milagrosas De Nossa Senhora, E das milagrosamente apparecidas* [...]. Lisboa: Antônio Pedrozo Galrão, 1723. Livro V, título II, p.98.

[15] MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Antônio Isidoro da Sonseca, 1741. v.1, p.704-705. Apud: NERY, Ruy Vieira. *A música no ciclo da "Bilioteca Lusitana"*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. p.47.

[16] Idem. Lisboa: Antônio Isidoro da Sonseca, 1741, p.144. Apud: Idem. p.68.

[17] CRUZ, Francisco da. *Bibliotheca Lusitana*. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. MS 51-V-50, p.346. Apud: Idem. p.137

[18] *Catálogo dos compozitores na Sciencia da Muzica, / e dos instrumentos de Orgão e Cravo da Ordem de S. / Paulo pr.º eremita da Congregação da Serra d'Ossa / nestes reinos de Portugal e Algarves, de q ao prezen-/te se conserva memoria.* f. 203r. Cf.: NERY, Rui Vieira. *Para a história do barroco musical português* (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p.55.

Antão de Santo Elias (?-1748), que recebeu o hábito no Convento de Nossa Senhora do Carmo da Bahia em 1696, regressou a Lisboa em época desconhecida e, "*incorporado nesta Província, exercitou por três anos o lugar de Mestre de Capela no Convento de Lisboa, por ser muito perito na arte da Música e não menos no toque de harpa, cujo ministério por muitos anos teve na Catedral de Lisboa.*"[19]

Loreto Couto, no manuscrito *Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco* (1757)[20], apresenta notícia semelhante sobre João de Lima (Santo Amaro, século XVII), Mestre de Capela da Catedral da Bahia (c.1670-c.1680) e depois de Olinda, o qual "[...] *sabia tanger com perfeição os instrumentos de assopro, como órgão, pífaro, baixão, trombeta, etc. e os de cordas como viola, rebecão, citara, tiorba, harpa, bandurrilha, e rebeca, e que em todos era Anfião na lira e Orfeu na cítara.*"

O Nordeste brasileiro, de fato, destacou-se nessa prática, durante o século XVII, devido ao desenvolvimento econômico e à concentração de mosteiros e conventos na região. De acordo com dietários da Ordem de São Bento da Bahia, compilados por Maria Luísa de Queirós Santos, o Frei Antônio de Santa Maria (Bahia, ? - Rio de Janeiro, 1686) "*Era músico, organista e tocava harpa*",[21] enquanto o Frei Antônio de São Paulo (Rio de Janeiro, ? - Bahia, 1652),[22] que professou no Mosteiro da Bahia, "*No tempo de estudante aplicou-se com grande desvelo à música e a vários instrumentos, principalmente à harpa, que tocava com destreza.*"

Frei Eusébio da Soledade foi o nome religioso de Eusébio de Matos (Bahia, 1620-1692), irmão do poeta e cantor Gregório de Matos Guerra. De acordo com Argeu Guimarães, no *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil* (1922), Frei Eusébio entrou para a Companhia de Jesus aos quinze anos, mas em 1677 transferiu-se para a Ordem de Nossa Senhora do Carmo, onde "*Foi virtuose insigne, autor da letra e*

---

[19] MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Francisco Luís Ameno, 1759. v.4, p.2-21. Apud: NERY, Ruy Vieira. *A música no ciclo da "Bilioteca Lusitana*". Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. p.213.

[20] Biblioteca Nacional de Lisboa, MS B, 16, 23 (atualmente F.G 873), f. 793. O documento foi impresso nos *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro,* Rio de Janeiro, v.24, 1902 e 25, 1903 (publicados em 1904).

[21] SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil.* Rio de Janeiro, Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942, p.192. A Autora não indica com precisão os documentos consultados, informando, apenas (nota na p.191), que "*Os dados biográficos dos monges da O.S.B. foram coligidos do Dietário dos respectivos Mosteiros, respeitando-se a disposição constante no mesmo*".

[22] Idem. Ibidem. p.193.

*música de hinos religiosos e cantos profanos; dedilhava com igual sentimento e maestria a harpa e a viola.*”[23]

O *Diccionário biographico de Musicos portugueses e noticia das suas composições por José Mazza* (anterior a 1787), por sua vez, informa que Inácio [Ribeiro] Nóia, natural de [Santo Antônio] do Cabo (Loreto Couto diz Recife),[24] Presbítero do hábito de São Pedro e Mestre de Capela da Vila de Santo Antônio, no Recife (PE), “[...] *tocou muito bem harpa e viola e fez discretamente bem os versos latinos e portugueses.*”[25] De acordo com o mesmo autor, Inácio Terra, “*homem pardo*”, Presbítero do hábito de São Pedro, Mestre de Capela da Catedral de Olinda (PE) e falecido em Igaraçu (PE), onde pode ter desempenhado a mesma função, “[...] *tocava muito bem harpa e compunha não menos bem a sua música*.”[26]

Esse fenômeno ainda não foi suficientemente estudado no Brasil, mas os indícios até agora reunidos sugerem que os mestres de capela, até meados do século XVIII, acompanhavam seus cantores à harpa, admitindo em seus conjuntos outros instrumentos, de acordo com as possibilidades. Em 11 de novembro de 1728, Manuel Rodrigues de Souza foi provisionado Mestre de Capela da Vila de Curitiba (então pertencente à Diocese de São Paulo) pelo período de quatro meses, com permissão de abrir uma escola pública de “*ler, escrever, contar, solfa e harpa.*”[27]

Na vila litorânea de Paranaguá (PR), a organização dos conjuntos em 1747 era a mesma do século anterior e a harpa ainda era a o instrumento básico. É o que se observa em um Auto de Requerimento de Notificação entre Partes, impetrado por Antônio de Oliveira contra Vitorino Nogueira da Paz em 15 de janeiro de 1746. Esses dois músicos haviam firmado um termo, segundo o qual, dividiriam os lucros do mestrado da capela da Vila de Paranaguá, alternando “[...] *o toque da harpa o tempo de 6 meses, como se refere no dito termo, para ter tempo de encordoar e preparar a sua harpa*”. Nessa época, contudo, Antônio acusou Vitorino de ter rompido o acordo:

> “[...] *Que declarando-se do dito termo, que cada um dos sócios entrasse com o seu músico, o Autor Embargado logo começou a taxar o*

[23] Idem. Ibidem. p.212-213.
[24] DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969. v.1, p.19.
[25] MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.76, ago. 1944, p.367.
[26] Idem. Ibidem. v.23, n.76, ago. 1944, p.367-368
[27] NEGRÃO Francisco (org.). *Boletim do Arquivo Municipal de Curitiba*, Curitiba, v.1, p.46-7, 1906. Esta informação foi gentilmente enviada por Rogério Budasz.

> *tiple do Embargante, só a fim de meter mais músicos da sua escola, e não por serem mais peritos do que o músico do Embargante, e conseguindo esse intento, logo lhes alterou os salários que se pagavam usuais, a fim de dissipar e disgostar ao Réu Embargante a procurar rixa para o expulsar, como assim o tem feito sem ser por meios de justiça, tanto assim que, sendo convidado o Autor Embargado de um filho do Sargento mor Pedro da Silva Porto, que havia falecido, sem mais fazer caso do Réu Embargante, mandou a sua harpa para a casa do dito e convidou a Francisco Xavier para músico* [...].”[28]

Apesar do surgimento dos primeiros grupos independentes, de maneira geral, a música religiosa praticada em Minas Gerais, na primeira metade do século XVIII, continuou predominantemente ligada à atividade de mestres de capela e de músicos com ordens sacras. Em Vila Rica, o conjunto mais ativo nesse período foi o do Padre Antônio de Souza Lobo, do qual existem dezenas de pagamentos registrados em livros de irmandades locais. Francisco Curt Lange, que compilou várias informações sobre esse mestre, referiu-se ao mesmo nos seguintes termos:

> “*Espécie de patriarca da música em Vila Rica entre 1720 e 1750. Licenciado até 1748, tomou hábito, não mais regendo os seus conjuntos. Morava na Rua da Ponte de Ouro Preto, segundo documento de 1755. Esta rua foi designada pelo povo ‘rua do Padre Lobo’. Os Souza Lobo foram muitos irmãos e, destes, vários integravam a sua capela. Bartolomé de Souza Lobo foi mestre de talha de São José e Jerônimo de Souza Lobo, que parece ter sido irmão menor, violinista, organista e compositor, testamenteiro do Padre Antônio.* [...] *Até hoje não foi possível estabelecer se foi português ou brasileiro, branco ou homem de cor.*”[29]

Na prática musical mineira da primeira metade do século XVIII, entretanto, a harpa continuou a ser utilizada na música religiosa com uma certa freqüência. Em 1717, a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica (atual Ouro Preto) pagou vinte oitavas “[...] *a dois músicos e ao harpista na festa da Cruz.*”[30] Os conjuntos mineiros desse período passaram por um processo de transição, entre aqueles constituídos em torno do *estilo antigo* (com o acompanhamento

---

[28] DUPRAT, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas LTDA. 1985. p.94.

[29] LANGE, Francisco Curt. Os Irmãos Músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica. *Estudos Históricos*, Marília, n.7, p.12-78, 1968. Esta informação encontra-se na p.74.

[30] LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979 (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v.1) p.187.

de harpa e baixão) e aqueles constituídos em torno do *estilo moderno* (com a utilização de violinos e outros instrumentos).

Em 1740, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de São José del Rei (hoje Tiradentes - MG), constituída por homens brancos e auferindo as maiores receitas entre as irmandades da vila, ainda pagava sessenta e seis oitavas de ouro "*ao Reverendo Mestre de Capela, harpista e contralto*"[31] mas, como se observa no registro, o harpista não era mais o mestre de capela. A mesma irmandade pagou vinte e uma oitavas de ouro "*ao harpista*" em 1741, vinte e cinco oitavas "*pelo que se pagou ao harpista Jorge Moreira*" em 1742 e trinta e duas oitavas "*pelo que se deu ao harpista Jorge Moreira*" em 1743.[32]

A harpa continuaria a ser utilizada em Minas Gerais, porém não exclusivamente por mestres de capela, enquanto os conjuntos passavam a receber, inicialmente, um único violino (na época denominado *rabeca*), além de outros instrumentos graves melódicos (como o *rabecão* ou violoncelo) ou harmônicos (como o cravo e o órgão). De acordo com Dario da Silva, realizou-se, no Serro, em 1738, um "*Ajuste com o Padre João Caldeira, para 4 vozes, tiple, contralto, tenor e baixo, harpa, cravo e rabeca, por 35 oitavas de ouro* [...]."[33] A única composição litúrgica em *estilo moderno* encontrada no Grupo de Mogi das Cruzes (documentação musical anterior à década de 1760) é uma Ladainha, cuja parte instrumental preservada é uma "*Rabeca*" (violino), indicando, o singular, a inexistência de parte para uma segunda rabeca.[34] Curiosamente, a mais antiga composição portuguesa conhecida - um conjunto de Responsórios das Matinas de Natal de D. Pedro da Esperança (?-1670) - utiliza somente um violino no conjunto instrumental (ver exemplo 1).[35]

---

[31] TONI, Flávia Camargo. A música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira. São Paulo, 1985. Dissertação (Mestrado) - Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. p.108.
[32] Idem. Ibidem. p.109.
[33] SILVA, Dario da. *Memória sobre o Serro antigo*. Cidade do Serro: Ed. do autor [Tipografia Serrana], 1928. Apud: LANGE, Francisco Curt. *História da música na Capitania Geral de Minas Gerais*: Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais [Imprensa Oficial], 1983 [na ficha catalográfica: 1982] (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.8) p.22.
[34] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 7 C-Un - f. 25] - "*Rabeca.*" Sem indicação de copista, sem local, [anterior à década de 1760]: parte de vl.
[35] ESPERANÇA, D. Pedro da. *Quatro responsórios de Natal de D. Pedro da Esperança*: transcrição de Francisco Faria. Coimbra: Separata do Boletim da Universidade de Coimbra, v.33, 1977. 47p.

**Exemplo 1**. PEDRO DA ESPERANÇA (Portugal, ?-1670). Verso do segundo Responsório das Matinas do Natal, c. 1-10, em partes de soprano (*S*), fagotilho (*fgo*), violino (*vl*), baixão (*bx*), guião (*gui*) e órgão (*org*).

Os violinos ou rabecas já eram usados em Portugal desde inícios do século XVII, ou mesmo fins do século XVI,[36] mas o instrumento normalmente não teria outra função, nesse período, além de dobrar uma das partes vocais, normalmente sem receber uma parte própria. Foi somente a partir de fins do século XVII ou inícios do século XVIII, quando o *estilo concertado* italiano começou a ser assimilado em Portugal, que os conjuntos de música religiosa passaram a utilizar um par de rabecas, com partes melódicas diferentes das partes vocais, principal característica desse estilo.

A transmissão dessa tendência para o Brasil foi relativamente rápida. O estabelecimento, em Minas Gerais, de conjuntos cuja base instrumental estava nas rabecas e rabecões (duas a quatro rabecas por rabecão) parece situar-se entre fins da década de 1730 e inícios da década de 1740, de acordo com a documentação até o momento estudada, o que não quer dizer que os conjuntos de instrumentação arcaica fossem extintos de imediato. A Irmandade de São Miguel e Almas da Vila de São José del Rei, por exemplo, gastou, em 1740, quarenta e três oitavas de ouro "*para a música com rabecão e duas rabecas*" e, em 1742, oito oitavas "*pelo que pagou a dois rabecas*",[37] enquanto a

[36] D. Agostinho da Cruz, que recebeu o hábito da Congregação de Santa Cruz de Coimbra em 1609 "[...] *foi peritíssimo na música e insigne tangedor de rabeca e órgão*". Cf.: MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Antônio Isidoro da Sonseca, 1741. v.1, p.65. Apud: NERY, Ruy Vieira. *A música no ciclo da "Bilioteca Lusitana*". Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. p.82.
[37] TONI, Flávia Camargo. Op. cit. p.81.

Irmandade do Santíssimo Sacramento da mesma vila gastou, em 1752, quarenta e duas oitavas e meia "*pelo que se pagou à música de sete vozes e seis instrumentos.*"[38]

Acrescente-se às informações acima o fato, segundo Rui Vieira Nery, de ter ocorrido em Portugal "[...] *já em plena década de 1720, a introdução gradual dos instrumentos de corda na música litúrgica, mais uma vez a exemplo do sucedido na Capela Real*. [...]".[39] Nas festividades promovidas pelas irmandades mineiras, o acompanhamento do canto por instrumentos de cordas com arco teria chegado, portanto, entre uma e duas décadas após o início de sua utilização na música religiosa portuguesa.

O mesmo fenômeno pode ser observado nos conjuntos que atuaram nas festividades da Câmara de Vila Rica. Os livros anteriores a 1744 foram perdidos (os demais encontram-se no Arquivo Público Mineiro, em Belo Horizonte - MG), mas o *Livro de Termos de Obrigações* registra, nesse ano, a instrumentação do conjunto de Antônio de Souza Lobo, ainda com a permanência da harpa, mas já sem o cravo:

> "[...] *pelo dito Licenciado Antônio de Souza Lobo foi dito e declarado que ele de sua livre vontade e sem constrangimento algum se obrigava sobre sua pessoa e bens a fazer a música das duas festas de São Sebastião e Corpo de Deus, a saber a de São Sebastião com as vozes e instrumentos seguintes: harpa, rebecão, duas rebecas, tiple, contra alto, tenor e baixa; e para a de Corpo de Deus os mesmos instrumentos em dois coros de música* [...]."[40]

Em 1745 desaparecem as harpas das festividades da Câmara de Vila Rica, permanecendo apenas as rabecas e o rabecão (embora a documentação, nos quinze anos subsequentes, seja bastante incompleta e imprecisa) e mencionando-se o cravo somente em 1787. A década de 1760 foi decisiva para a consolidação e ampliação da nova formação dos conjuntos a serviço da Câmara, que passaram a incluir também as trompas a partir de 1762, os clarins a partir de 1780, as flautas e clarinetas a partir de 1783, os timbales a partir de 1786 e os "*boés*" (oboés) e fagotes a partir de 1787.[41]

Textos do final do século XVIII confirmam o estabelecimento dos novos conjuntos musicais. As *Cartas Chilenas* (1787-1789), atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga

---

[38] Idem. Ibidem. p.111.

[39] NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da música*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Comissariado para a Europália 91 - Portugal, 1991. p.82.

[40] LANGE, Francisco Curt. La música en Villa-Rica (Minas Gerais, siglo XVIII). I - El Senado de la Camara y los servicios de musica religiosa; historia de un descubrimiento. Experiencias y conceptos. *Revista Musical Chilena*, Santiago, n.102, p.5-129, out./dez. 1967. Esta informação encontra-se nas p.49-50.

(Carta 6ª), mencionam, em apenas 3 versos, quase todos os instrumentos (omitem apenas as clarinetas) que se somaram às rabecas e rabecões nos conjuntos a serviço da Câmara de Vila Rica entre 1762-1787, ao descrever as festas de 1789, pelo casamento dos Príncipes de Portugal: "[...] *Soam trompas / soam os atabales* [= timbales], *os fagotes, / os clarins, os boés, e mais as flautas.*"[42]

Na década de 1750, a harpa e o cravo praticamente desaparecem da documentação brasileira até agora conhecida sobre a música religiosa. Tais instrumentos também entraram em declínio na música religiosa portuguesa e, nos acervos brasileiros (nos quais são desconhecidos manuscritos musicais com data inferior a 1759), não se encontrou, até o presente, um só exemplo de música religiosa, no qual estivessem especificados.

Em 1759, a Companhia de Jesus fora expulsa da América Portuguesa e seus bens começaram a ser inventariados. Alguns dos inventários preservados sugerem que os Jesuítas não teriam levado para fora do Brasil instrumentos e músicas utilizados em suas casas ou igrejas, contrariando hipóteses que atribuiriam à sua expulsão o desaparecimento de manuscritos musicais copiados no Brasil no período anterior à década de 1760.[43]

As harpas, baixões e outros instrumentos associados aos conjuntos musicais anteriores à segunda metade do século XVIII, aparecem, nos inventários de bens da Companhia de Jesus, ao lado de instrumentos "modernos", como as rabecas e o rabecão. Jaelson Trindade informa que, nos *Autos de Inventário e Seqüestro feito nos bens que se acharam na Aldeia de Mboy* (Embu - SP), de 1759,[44] foram arrolados um órgão pequeno, um "*manicórdio*", um baixão, duas harpas, duas "*rabecas novas com sacos de baeta vermelha e suas caixas*", uma "*dita velha com saco de linhagem*", um "*rabecão novo com sua caixa*" e, surpreendentemente, "*uma caixa com vários papéis de solfa*", nunca encontrados.[45]

---

[41] Idem. Ibidem. p.60-64.

[42] GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*: introdução, cronologia, notas e estabelecimento de texto Joaci Pereira Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.140.

[43] Cf. CASTAGNA, Paulo. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. v.1, p.98-110.

[44] Trindade cita os "Autos de inventário e Seqüestro feito nos bens que se acharão na Aldeia de Mboy..." (bens móveis), da Divisão do Serviço do Patrimônio da União em São Paulo (documentos da antiga Tesouraria da Fazenda Nacional).

[45] TRINDADE, Jaelson. Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, n.20, p.15-24, 1984. Esta informação encontra-se na p.19.

No *Treslado do Auto de Inventário da Real Fazenda Santa Cruz* (Rio de Janeiro - RJ), de 1779, foram relacionados dezessete instrumentos musicais no item “Instrumentos de música pertencentes à igreja”, entre os quais um cravo, uma viola, duas flautas doces e oito charamelas, que aparecem ao lado das modernas rabecas e rabecão. Observe-se neste documento, como no precedente, a inexistência de trompas, que seriam largamente utilizadas em Minas Gerais, a partir da década de 1760:

> *Três rabecas, uma quebrada*
> *Um Rabecão velho*
> *Um cravo*
> *Um manicórdio*
> *Duas flautas doces*
> *Uma viola quebrada*
> *Oito charamelas, que constam dos instrumentos seguintes:*
> *Um baixo de metal amarelo*
> *Um tenor de pau amarelo e pé de metal amarelo, digo, de pau vermelho e pé de metal amarelo*
> *Um contralto da mesma forma*
> *Um tiple de pau amarelo*
> *Uma requinta de pau amarelo*
> *Dois Tiples de pau vermelho com cintos de metal*
> *Dois bués de pau amarelo*
> *Um dito de pau pintado*[46]

Em decorrência de questões históricas e sociais do período pombalino, como o processo de urbanização e a proliferação das irmandades religiosas, as décadas de 1750 e 1760 assistiram a uma grande transformação na quantidade e no grau de profissionalização dos conjuntos musicais brasileiros, principalmente em Minas Gerais, cuja estrutura refletia o modelo português do período, relativo às *artes* e *ofícios*. Nesse sistema, distinguiam-se os *ofícios mecânicos* (alfaiataria, carpintaria, selaria, etc.) e as *artes liberais* (arquitetura, música, pintura e escultura), enquanto os profissionais eram divididos em três categorias hierárquicas: *mestres*, *oficiais* e *aprendizes*. Os *mestres* não somente lideravam o trabalho, como também ensinavam os *aprendizes*. Os *oficiais*, por sua vez, representavam uma categoria intermediária - a maior força de trabalho, na maioria dos casos - que já haviam superado o estágio de aprendizes, mas ainda não tinham total independência e, eventualmente, conhecimento, para atuarem como mestres.

Os *mestres* desses conjuntos não somente exerciam a direção musical - ensaiando, regendo, compondo, copiando música, etc. - como eram os responsáveis pelos *ajus*

---

[46] TRESLADO do autto de Inventario da Real Fazenda Santa Crus ebenz que nella seacham. *Archivo do Districto Federal*, Rio de Janeiro, p.73-77, 124-133, 333-339 e 418-425, 1894. Cf.: “Instrumentos de música pertencentes à igreja”, p.77.

*tes* com as entidades contratantes, recebendo os valores estipulados e repassando as partes combinadas aos seus integrantes, por acordos internos e, geralmente verbais. Os *oficiais* constituíam a maior parcela dos conjuntos, no caso, os cantores e instrumentistas, mais freqüentemente denominados pelas vozes que cantavam ou pelos instrumentos que tocavam: *contraltos*, *tenores*, *baixos*, *rabecas*, *rabecões*, *trompas*, etc. Os aprendizes geralmente atuavam como *tiples* (sopranos) e, normalmente, não eram nomeados nos ajustes, devido à posição hierárquica inferior e mesmo à instabilidade de sua condição de discípulos, uma vez que, ao atingirem suficiente conhecimento prático, eram elevados à situação de oficiais.

Os *ajustes* eram acordados entre os mestres dos conjuntos e as inúmeras entidades interessadas, como irmandades, confrarias, ordens terceiras e câmaras das vilas e cidades. No Auto de Vereação realizado em 19 de dezembro de 1750, "[...] *nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em os Passos do Conselho da Casa da Câmera*", por exemplo, "*acordaram que para o mesmo ato do funeral acima* [de D. João V] *ajustasse o dito Procurador quatro coros de música com Francisco Mexia, dando este todas as vozes e instrumentos que forem necessários para a dita função* [...]"[47]

Francisco Curt Lange informa que, a partir de 1760 (em outro texto diz 1757),[48] a quantidade de conjuntos em Vila Rica cresceu de tal maneira, que foi instaurado um sistema de leilões públicos para as festividades da Câmara, denominado *arrematações*, segundo o qual, os mestres ofereciam seus lances para a realização da música de todo o ano e a Câmara selecionava o menor lance para o *ajuste*.[49] Os mestres, que apresentavam seus lances para a música das festividades anuais da Câmara, eram obrigados a apresentar também o "*rol dos músicos*" de seu conjunto e um "*fiador*", para substituí-lo em quaisquer impedimentos.

De acordo com as informações até agora conhecidas sobre a prática musical mineira, as festividades da Câmara de Vila Rica, no século XVIII, estiveram entre as mais rentáveis e concorridas de toda a região, proporcionando o emprego dos maiores conjuntos que atuaram nesse período. Até inícios do século XVIII, não eram encontrados,

---

[47] FUNERAES de Dom João Quinto. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano 9, n.1/2, p.359-365. Esta informação encontra-se na p.363.

[48] LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: CESAR, Guilhermino (org.). *Minas Gerais: terra e povo*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1970. p.239-280. esta informação encontra-se nas p.265-266.

normalmente, conjuntos com mais de seis ou sete integrantes, mas os conjuntos que atuaram nas festas da Câmara de Vila Rica, na segunda metade desse século, chegaram a contar com até trinta e sete componentes, mantendo, entretanto, um núcleo básico de oito a quatorze pessoas. Francisco Curt Lange, tendo em mente as grandes orquestras do século XIX e XX, que empregavam dezenas e, às vezes, mais de uma centena de pessoas, julgou tais conjuntos "*numericamente pequenos*":

> "*Seria necessário explicar como se desempenhavam estes conjuntos. Eram numericamente pequenos, não se excedendo, na maioria dos casos, de 14 ou 15 figuras, constituídas em quarteto vocal (soprano, contralto, tenor e baixo), violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. As trompas quase nunca faltavam, foram instrumentos tradicionalmente muito apreciados. Às vezes entravam oboés, flautas, clarinetas, outras vezes clarins, somente em ocasiões festivas os timbales.* [...]"[50]

Nas festas da Câmara de Vila Rica, portanto, os conjuntos já estavam totalmente adaptados ao *estilo moderno*. De acordo com Curt Lange, o instrumental acima descrito para o acompanhamento do canto foi regularmente empregado nos conjuntos mineiros da segunda metade do século XVIII:

> "*O instrumental empregado na segunda metade do século XVIII foi o seguinte: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos nas cordas; flautas, oboés, clarinetas, fagotes, clarins e trompas nos sopros de madeira e de metal, respectivamente; cravos e órgãos como instrumentos de teclado, e timbales como percussão.* [...]"[51]

A utilização de dois violinos (*rabecas*) e violoncelo (*rabecão*) como instrumental básico dos conjuntos musicais de Vila Rica parece já estar estabelecida na década de 1760. O "*Termo de ajuste feito com Julião Pereira Machado para fazer as músicas de todas as funções da ordem por o período de um ano, pelo preço de 120 oitavas*", do *Livro 1º de Termos e deliberações das mesas da Ordem do Carmo*, da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica (1753-1784), f. 83r-83v, demonstra que a utilização dos demais instrumentos dependia da solenidade da cerimônia. O *termo* determinou que, além dos violinos e do violoncelo, "*nas funções principais dobraria os instrumen*

---

[49] LANGE, Francisco Curt. A música no período colonial em Minas Gerais. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA EM MINAS GERAIS. [*I*] *Seminário sobre a cultura mineira no período colonial*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979. p.38.
[50] Idem. Ibidem. p.40.
[51] LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: CESAR, Guilhermino (org.). Op. cit. p.268.

*tos e poria trompas*". Observe-se, ainda, que o próprio mestre era o responsável pela parte do baixo e que, para as vozes intermediárias, estavam nomeados os cantores do grupo, mas a voz, ou vozes agudas, deveriam ser cantadas pelos "*melhores tiples que houverem*", nada mais que os discípulos de Julião Pereira Machado:

> "[...] *para baixa ele dito Julião Pereira Machado, para tenor Inácio Parreiras ou José Felis* [Feliz? Félix?], *para contralto Antônio Freire ou outro, sendo bom, os melhores tiples que houverem, para rabecão Felipe Nunes, para primeira rabeca Caetano Rodrigues e para segunda João Marques e nas funções principais dobraria os instrumentos e poria trompas, com condição porém de que faltando todas as ditas vozes ou instrumentos, ou qualquer deles, se podia pela parte desta ordem meter outros em todas as ocasiões que faltarem, a custo dele dito Machado* [...]."[52]

Os inventários de mineiros que atuaram na segunda metade do século XVIII demonstram o definitivo estabelecimento do núcleo de cordas com arco dos conjuntos musicais mineiros. O célebre pintor marianense Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), por exemplo, teve "*uma rabeca fina com caixa*", avaliada em doze mil e oitocentos réis, "*uma dita violeta com caixa usada*",[53] avaliada em quatro mil e oitocentos réis e "*uma folha de fagote*" (que mais parece ser um manuscrito musical), avaliada em quatrocentos réis.[54] O inventário de músicos (principalmente de mestres) revela, entretanto, uma variedade bem maior de instrumentos, como é o caso de Florêncio José Ferreira Coutinho, que viveu em Vila Rica (hoje Ouro Preto), entre 1750-1819:

> "*Item - uma viola em bom uso, avaliada na quantia de um mil e duzentos reis - 1$200*"
> "*Item - quatro voltas de trompa usadas, avaliada todas na quantia de cento e cinqüenta réis, com que sai à margem - $150*"
> "*Item - uma rabeca do Norte com sua caixa usada, avaliada na quantia de seis mil réis, com que sai à margem - 6$000*"
> "*Item - declarou ela inventariante, que ao falecido ficara a dever sua irmã Ana Maria de Santa Clara e seu marido José Manoel, por bilhetes e clarvios* [?] *e dinheiro*

---

[52] LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979 (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v.1) p.223.

[53] *Violeta* é um termo português ainda utilizado para designar a viola de orquestra.

[54] CSM - Cód. 68 do Cartório do II Ofício. Inventário. "Maço 24 n.19 1832 / Alfs Manuel da Costa / Ataide / Tuthora". Mariana, 15/04/1830. f. 5r, 17v e 18r. Para se ter idéia do significado desses valores, no Inventário de Ataíde também estão avaliados um cavalo russo de 10 anos em 12$000 réis, uma caixa pequena com fechadura em 1$200 réis e uma escrava de 50 anos em 36$000 réis.

> *que emprestou para remir um rabecão, que tudo importa na quantia de setenta e cinco mil e novecentos réis, com que sai - 75$900*” [55]

Os mestres de música, sendo integralmente responsáveis por seus conjuntos, deveriam possuir um arquivo musical com repertório suficiente para todas as funções religiosas nas quais atuavam, e também exemplares dos instrumentos tocados em seus conjuntos, para disponibilizá-los aos instrumentistas que não os possuíssem, ensinar os aprendizes, facilitar o suprimento dos faltantes e até para tocá-los, quando fosse o caso. Por essa razão, aparecem, no inventário de Florêncio José Ferreira Coutinho, todos os representantes do instrumental básico do *estilo moderno* da segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX: “*rabeca*”, “*viola*”, “*rabecão*” e trompas (no caso, “*voltas de trompa*”),

O ingresso de instrumentos ao núcleo de cordas com arco, já referido em relação aos conjuntos que atuaram a serviço da Câmara de Vila Rica, na segunda metade do século XVIII, generalizou-se na primeira metade do século XIX, em virtude da contínua tendência de transposição das novidades técnicas da ópera italiana para a música religiosa. Os conjuntos mineiros desse período começaram a crescer consideravelmente, passando a ser denominados *corporações* ou *orquestras*. Essa tendência é perfeitamente observável no inventário do mestre sanjoanense Lourenço José Fernandes Braziel (?-1831), realizado no cartório de São João del Rei em 1833. Em lugar de apenas quatro itens instrumentais, como no inventário de Ferreira Coutinho, a relação de instrumentos em propriedade de Fernandes Braziel sobe para doze itens (quadro 2):[56]

**Quadro 2**. Instrumentos musicais mencionados no Inventário dos bens de Lourenço José Fernandes Braziel (São João del Rei, 1833).

| Instrumentos | Avaliação |
|---|---|
| *1 Rabecão grande usado* | 20$000 |
| *1 Pequeno usado* | 18$000 |
| *Outro dito todo quebrado* | $000 |
| *1 Clarineta* | 20$000 |
| *1 Jogo de trompas velhos* [sic] | 20$000 |

---

[55] MIOP/CP - “*1820 / Orphaos / 22 de Abril / Defunto Florencio Joze Ferr[a] / Coutinho / L.º novo a f. 99 / Inventario dos bens e Orphaos / que ficaraõ por falescim.[to] do finado / supra morador ~~q~~ foi na Fregue-/zia do Ouro Preto desta Villa fa-/lescido sem Testamento de q[m] ficou / Inventariante Michaela dos An/jos Lima digo dos Anjos Glz’ Lima / Escr[am] Pinheiro*”. Cód. 54, Auto 644, 1º Ofício. f. 5r-5v e 6v.

[56] MRSJR, s/cód. - “*1833 / 16.º ª 1.º = r 1 / ~~M. 3.º N.º 19~~ / maço 1º / N. 25a. / Inventario dos bens do falescido / Lourenço Jose Fernandes Brasiel / de quem / he inuent.[e] seo filho o S. M. / Joaquim Bonifacio Braziel. / Maço 1º / N. 6 / 1903 L*”. f. 10r-11r. A consulta desse documento somente foi possível graças à indicação e às cópias extraídas por Aluízio José Viegas, gentilmente disponibilizadas para este trabalho.

| *1 dita* | 14$000 |
|---|---|
| *Rebecão que recebeu o Padre Francisco Braziel, quando foi pa*[ra] *S. Paulo* | 10$000 |
| *1 Cravo todo quebrado* | 10$000 |
| *1 Violeta feita cá* | 3$600 |
| *2 Clarins com suas voltas usados* | 14$000 |
| *1 Frauta quebrada* | $480 |
| *1 Flautim* | 1$500 |

As "*voltas*" de trompas e clarins, mencionadas nos inventários de Ferreira Coutinho e Fernandes Braziel, nada mais eram que tubos sobressalentes, adaptáveis aos instrumentos para modificar sua tonalidade, permitindo, assim, o ajuste às modulações harmônicas, de uma seção para a outra das composições religiosas. Durante a primeira metade do século XIX, essas trompas e clarins começavam a ser substituídas por instrumentos que já possuíam todas as voltas, agora selecionáveis pelo músico apenas por meio de *chaves* nas trompas e *pistos* nos clarins, surgindo, assim, as *trompas de chaves* e os *pistões*.

Essas novas modalidades de instrumentos chegaram rapidamente ao Brasil e começaram a transformar a constituição das corporações. Antônio Borges Sampaio, em um texto de 1902, no qual recordou as corporações musicais de Uberaba (MG), comentou a substituição do instrumental do século XVIII por aquele desenvolvido na Europa a partir do início do século XIX, na corporação "dos Bernardes", que atuou na cidade entre c.1815-c.1850:

> "*Os instrumentos então usados por aquela corporação musical eram: as antigas trompas circulares, às quais se adicionavam tubos, também circulares, que o artista conduzia enfiadas no braço esquerdo, em número de quatro a seis e lhe serviam para elevar ou abaixar o tom do instrumento; rabecas, violoncelo, triângulo, clarineta, flauta, flautim e bombo.*
>
> *O primeiro instrumento com* pistons *(sistema francês), ou* piston *propriamente dito, que apareceu em Uberaba, foi trazido da cidade de Oliveira, Minas, por Antônio Eduardo da Motta Ramos em 1853, falecido há muitos anos. A primeira* violeta *trouxe-a, no mesmo ano, o distinto ouropretano Dr. Joaquim Caetano da Silva Guimarães, quando aqui era juiz de direito.* [...]
>
> *Daí em diante, os instrumentos modernos foram substituindo os antigos.*"[57]

[57] SAMPAIO, Antonio Borges. A musica em Uberaba. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano 7, n.3/4, p.691-699, jul./dez. 1902. Esta informação encontra-se nas p.694-695.

Com a anexação de trompas de chaves, pistões e outros instrumentos de metal, sobretudo o oficleide (em conjuntos de sopros também o helicon e o bombardino), definiu-se o tipo de orquestra comum em todo o Brasil na segunda metade do século XVIII. Os conjuntos de música religiosa chegavam, assim, ao seu tamanho máximo, no Brasil e em outros países europeus e americanos, até receberem o impacto das medidas decorrentes do Motu Proprio n.4121 de Pio X (22 de novembro de 1903).

A proporção a que chegaram os conjuntos e corporações musicais mineiras, até a primeira metade do século XIX, não foi acompanhada pelos conjuntos paulistas, diferença que pode ser demonstrada pela análise da lista de profissionais de ofícios mecânicos e artes liberais da Província de São Paulo, inserida na *Estatística da Imperial Província de São Paulo* (1827).[58] Observe-se, no quadro 3, a somatória do número de profissionais de ofícios mecânicos. No quadro 4 estão relacionados os profissionais das artes liberais da Província de São Paulo em 1827 que, em conjunto, representavam apenas 4% de todos os profissionais paulistas. Os músicos, entretanto, participavam com 3,5%, representando a categoria mais numerosa entre os artífices:[59]

**Quadro 3**. Número de profissionais de ofícios mecânicos na Província de São Paulo (1827).

| Mestres | Oficiais | Aprendizes | Total |
|---|---|---|---|
| **1.130** (33,5%) | **1.289** (38,2%) | **953** (28,3%) | **3.372** (100%) |

**Quadro 4**. Número de profissionais de artes liberais na Província de São Paulo (1827).

| Artes liberais | Mestres | Oficiais | Aprendizes | Total |
|---|---|---|---|---|
| **Músicos** | **20** (16,1%) | **71** (57,3%) | **33** (26,6%) | **124** (100%) |
| **Pintores** | **8** (57,1%) | **5** (35,7%) | **1** (7,1%) | **14** (100%) |
| **Escultores** | **1** (33,3%) | **2** (66,7%) | - | **3** (100%) |

Em primeiro lugar, os cento e vinte e sete músicos atuantes na Província de São Paulo em 1827 contrastam com os trezentos e trinta e sete *Professores da arte da música* (ou seja, mestres) atuantes na Capitania de Minas Gerais entre 1815-1818, de acordo

[58] A / ESTATÍSTICA / da Imperial Provincia de / SÃO PAULO. / com varias anotações do Tenente Coronel Jozé / Antonio Teixeira Cabral, membro / da mesma Estatistica / Tomo 1.º / 1827.
[59] MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *São Paulo: onde está sua história*. São Paulo: MASP, 1981. p.57.

com a *Relação de músicos que deram entrada na Confraria de Santa Cecília de Vila Rica, segundo o livro primeiro de entradas de irmãos de 1815-1818*.[60]

À exceção dos escultores, cujo percentual não possui representatividade estatística, observa-se que, entre os músicos, os oficiais eram mais numerosos em relação aos pintores e mesmo em relação aos outros profissionais, enquanto os mestres eram sensivelmente menos numerosos que em qualquer outra categoria de artes liberais e ofícios mecânicos (exceto os calafates).[61] Em princípio, o número de mestres eqüivaleria ao número de conjuntos musicais e o número de oficiais e aprendizes eqüivaleria à quantidade de músicos a serviço desses conjuntos, mas é necessário certa prudência na análise dessas informações.

Os dados acima demonstram a existência de uma taxa de 5,2 músicos (oficiais e discípulos) por mestre, o que seria insuficiente para a manutenção de conjuntos com vozes e instrumentos. Mesmo considerando a possibilidade de não estarem os cantores relacionados nessa lista e de participarem os mestres no canto de alguma voz ou na execução de algum instrumento, os conjuntos paulistas teriam, em média, cerca de dez pessoas. Esse número permitiria a atuação de apenas quatro vozes, dois violinos, um violoncelo, duas trompas e um outro instrumento. Obviamente, esses instrumental foi deduzido pela média de músicos por mestre, mas, no mínimo, revela a existência de conjuntos menores em São Paulo, durante a primeira metade do século XIX, se comparados com os dados conhecidos referentes a Minas Gerais.

## Bibliografia

A / ESTATÍSTICA / da Imperial Provincia de / SÃO PAULO. / com varias anotações do Tenente Coronel Jozé / Antonio Teixeira Cabral, membro / da mesma Estatistica / Tomo 1.º / 1827.

ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA. *Diccionario Da Lingoa Portugueza* [...] Lisboa: Officina das Mesma Academia, v.1, 1793. CCp., 2 f. inum., 543p., 1 f. inum.

BLUTEAU, Raphael. *VOCABULARIO Portuguez, E Latino* [...] *Autorizado Com Exemplos Dos Melhores Escritores Portuguezes, E Latinos; E Offerecido A El Rey De Portvgal, D. JOAÕ V. Pelo Padre D. RAPHAEL BLUTEAU*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1721. 8v. e 2 suplementos (Parte I - Lisboa Occidental: Officina de Joseph Antonio Da Silva, 1727; Parte II - Lisboa: Patriarcal Officina da Musica, 1728).

CASTAGNA, Paulo. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 3v.

---

[60] Cf.: MONTEIRO, Maurício Mário. João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais - 1794 -1832. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. p.45.

[61] Os calafates (aqueles que calafetavam) aparecem, na estatística, com 6 mestres (11%), 34 oficiais (62%) e 15 aprendizes (27%).

COUTO, Loreto. Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco. *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v.24, 1902 e 25, 1903 (publicados em 1904).

DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969-1979. 3v.

DUPRAT, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas LTDA. 1985. 181p. (Coleção ensaios, v.8)

ESPERANÇA, D. Pedro da. *Quatro responsórios de Natal de D. Pedro da Esperança*: transcrição de Francisco Faria. Coimbra: Separata do Boletim da Universidade de Coimbra, v.33, 1977. 47p.

FUNERAES de Dom João Quinto. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano 9, n.1/2, p.359-365.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*: introdução, cronologia, notas e estabelecimento de texto Joaci Pereira Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 253p.

HENRIQUE, Luís. *Instrumentos musicais*. Lisboa, Fundação Caloueste Gulbenkian, 1988. 474p. XLVIII lâminas.

INVENTÁRIOS e Testamentos. São Paulo, Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo e Secretaria da Educação, 1920-1977. 44v.

LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: CESAR, Guilhermino (org.). *Minas Gerais: terra e povo*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1970. p.239-280.

LANGE, Francisco Curt. A música no período colonial em Minas Gerais. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA EM MINAS GERAIS. [*I*] *Seminário sobre a cultura mineira no período colonial*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979. p.7-87.

LANGE, Francisco Curt. *História da música na Capitania Geral de Minas Gerais* (Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco). Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais [Imprensa Oficial], 1983 [1982]. 470p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.8)

LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979. 458p. (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v.1)

LANGE, Francisco Curt. La música en Villa-Rica (Minas Gerais, siglo XVIII). I - El Senado de la Camara y los servicios de musica religiosa; historia de un descubrimiento. Experiencias y conceptos. *Revista Musical Chilena*, Santiago, n.102, p.5-129, out./dez. 1967.

LANGE, Francisco Curt. Os Irmãos Músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica. *Estudos Históricos*, Marília, n.7, p.12-78, 1968.

MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses [anterior a 1797]. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.74, p.193-200, jun.; n.75, p.249-256, jul.; n.76, p.361-368, ago.; v.24, n.77, p.25-32, set.; n.78, p.153-160, out.; n.79, p.241-248, nov.; n.80, p.353-368, dez. 1944; v.25, n.81, p.17-24, jan.; n.82, p.145-152, fev. [Crônicas]; n.84, p.85-100, abr. 1945. [Suplementos]

MONTEIRO, Maurício Mário. João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais - 1794 -1832. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *São Paulo: onde está sua história*. São Paulo: MASP, 1981. 190p.

NEGRÃO Francisco (org.). *Boletim do Arquivo Municipal de Curitiba*, Curitiba, v.1, p.46-47, 1906.

NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da música*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Comissariado para a Europália 91 - Portugal, 1991. 197p. (Sínteses da Cultura Portuguesa)

NERY, Rui Vieira. *Para a história do barroco musical português* (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. 97p.

NERY, Ruy Vieira. *A música no ciclo da* “*Bilioteca Lusitana*”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 277p.

SAMPAIO, Antonio Borges. A musica em Uberaba. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano 7, n.3/4, p.691-699, jul./dez. 1902.

SANTA MARIA, Agostinho de. *Santuário Mariano, E Historia das Imagens milagrosas De Nossa Senhora, E das milagrosamente apparecidas* [...]. Lisboa: Antônio Pedrozo Galrão, 1707-1723. 10v.

SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro, Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343p.

TONI, Flávia Camargo. A música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira. São Paulo, 1985. Dissertação (Mestrado) - Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 166p.

TRESLADO do autto de Inventario da Real Fazenda Santa Crus ebenz que nella seacham. *Archivo do Districto Federal*, Rio de Janeiro, p.73-77, 124-133, 333-339 e 418-425, 1894.

TRINDADE, Jaelson. Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, n.20, p.15-24, 1984.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocabulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. 11p., 1 f. inum, 551p., 1p. inum.